

**Name:** Muntadas, 'TVE: Primer Intento'

**Date:** 1985 - 1995

**Location:** Europe

**Subject:** Political/Economic/Social Opinion

**Medium:** Television , Film Video

---

**Artist:** Antonio Muntadas

**Confronting Bodies:** Spanish Television T.V.E.

**Date of Action:** 1988

**Specific Location:** Spain

**Description of Artwork:** TVE: Primer Intento; a documentary of Spanish Television

**Description of Incident:** In 1988 the program METROPOLIS of TVE invited me to produce a new work. I propose to do a work about the Spanish Television. At that time there were no private channels. The title TVE: Primer Intento was the a result of approximately two years of work. During these two years I conducted a research on the archives of the Spanish Television and recorded on the studios and outside. Finally I did the final edit at those studios; a final piece of 40 minutes.

**Results of Incident:** This work was never broadcasted and neither did I get an official explanation.

**Source:** Muntadas

**Submitted By:** Muntadas

---

## Televisão e arte contemporânea

Television and contemporary art

palavras-chave:  
*Metrópolis*;  
televisão cultural;  
televisão de qualidade;  
artes eletrônicas;  
videoarte.

Os analistas de televisão costumam afirmar que a cultura (pelo menos a “alta”) nunca encontrou na televisão uma boa aliada. Isso tem a ver, naturalmente, com os pesados interesses econômicos e políticos que esmagam a televisão, mas também com os formatos estandardizados, pouco ou nada modificáveis, que dificultam a realizadores mais inquietos a tarefa de propor projetos arrojados, criativos e avançados artisticamente. *Metrópolis* (TVE, Espanha) é um programa que deu um passo significativo na aliança entre televisão e arte contemporânea, primeiro pelas temáticas abordadas, segundo pela forma original de apresentar a arte e terceiro pela destreza na utilização das possibilidades expressivas do meio televisivo. Por essa razão, fica sempre uma pergunta pertinente com relação a esse programa: *Metrópolis* é um programa *sobre* a arte contemporânea ou é um programa *de* arte contemporânea? Embora usando basicamente um formato de revista cultural bastante conhecido, o programa em si, independentemente de seus conteúdos, pode ser considerado uma manifestação artística, pela ousadia visual e acústica com que ele elabora cada emissão, atualmente com muitos recursos de computação gráfica.

keywords:  
*Metrópolis*;  
cultural television;  
quality television;  
electronic arts;  
video art.

Television researchers often claim that culture (at least the “high”) have never found a good ally on television. This has to do, naturally, with the heavy political and economic interests that squeeze television, but also with standardized formats, little or no modifiable, which hinder the filmmakers more restless the task to propose bold, creative and artistically advanced projects.

*Metrópolis* (TVE, Spain) is a program that has made a significant step in the alliance between contemporary art and television, first by the original thematics, second according to the original way to present the art and third by the dexterity in the use of expressive possibilities of the television medium. For this reason, there is always a pertinent question regarding this program: is *Metropolis* a program *about* contemporary art or is it a contemporary art program? Although using basically a quite well-known cultural magazine format, the program itself, regardless of its content, can be viewed as an artistic manifestation considering its daring visual and acoustic that draw up each issue, currently with many computer graphics resources.

Artigo recebido em  
12 de abril de 2012  
e aprovado em  
26 de abril de 2012

\* Agradecemos à atual diretora de *Metrópolis* – María Pallier – o envio de uma seleção dos programas mais representativos, nos quais se baseou a nossa análise.

Já houve tempos tranquilos, como aqueles da Escola de Frankfurt, em que a distinção entre um bom e um mau objeto de reflexão era simplesmente axiomática; um tempo em que se podia distinguir com total clareza entre uma cultura elevada, densa, secular e sublimada e, de outro lado, uma subcultura dita “de massa”, banalizada, efêmera e rebaixada ao nível da compreensão e da sensibilidade do mais rude dos mortais. Em nossa época, entretanto, a cisão entre os vários níveis de cultura não parece mais ser tão cristalina: o universo da cultura se mostra agora muito mais híbrido e turbulento do que o foi em qualquer outra época. A televisão contribuiu bastante para esse estado de conturbação geral. Assim como aconteceu com o cinema – que começou como uma diversão para iletrados, mas foi aos poucos ganhando status, até ser considerado uma das mais importantes manifestações artísticas do século XX –, a televisão também poderia, em algum momento, ser considerada uma forma de arte? Parece que pouca gente pensa assim.

A questão estética raramente aflora nos debates relacionados à televisão. Ela parece incongruente, deslocada, como se a televisão não tivesse nada a ver com questões dessa ordem<sup>1</sup>.

Mas há quem veja essa questão sob outro ângulo (Duguet, inclusive). Esses outros, ainda poucos, mas em escala crescente, defendem a ideia de que a demanda comercial e o contexto industrial não inviabilizam necessariamente a criação artística, a menos que identifiquemos a arte com o artesanato ou com a aura do objeto único. No entender destes últimos, a arte de cada época é feita não apenas com os meios, os recursos e as demandas dessa época, mas também no interior dos modelos econômicos e institucionais nela vigentes, mesmo quando essa arte é francamente contestatória em relação a eles. Por mais severa que possa ser a nossa crítica à indústria do entretenimento de massa, não se pode esquecer que essa indústria não é um monólito. Por ser complexa, ela está repleta de contradições internas e é nessas suas brechas que um artista pode penetrar para propor alternativas qualitativas. Assim, não há nenhuma razão por que, no interior da indústria do entretenimento, não possam despontar produtos – como programas de televisão, videocliques, música *pop* etc. – que em termos de qualidade, originalidade e densidade significativa rivalizem com a melhor arte “séria” de nosso tempo. Não há também nenhuma razão porque esses produtos qualitativos da comunicação de massa não possam ser considerados verdadeiras obras criativas do nosso tempo, sejam elas consideradas arte ou não<sup>2</sup>.

1. DUGUET, Anne-Marie. **Jean-Cristophe Averty**. Paris: Dis Voir, 1991, p. 6.

2. MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p. 24-25.

3. O programa se refere a 1984, romance de ficção científica de George Orwell publicado pela primeira vez em 1949. Esse romance imaginava uma sociedade que, em 1984, seria dominada por um partido liderado por uma figura cognominada Big Brother. Esse personagem usaria a televisão como instrumento de controle da população.

4. MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Ed. Senac, 2000, p. 33.

5. DUGUET, Anne-Marie. Op. cit., p. 5.

6. FERGUSON, Bruce. "The Importance of Being Ernie". In: HALL; DOUG & FIFER; SALLY JO (eds.). **Illuminating video**. Nova York: Aperture, 1990, p. 349-365.

A verdade é que, ao longo de sua história, a televisão conheceu várias experiências de conexão com a arte contemporânea e com a "alta cultura" em geral e não apenas no plano educativo ou didático. Basta citar, como exemplo extremo, o antológico programa de Nam June Paik *Good morning, Mr. Orwell*, levado ao ar em plena noite de réveillon na entrada do ano fatídico de 1984<sup>3</sup>. Colocado no ar simultaneamente pela WNET-TV de Nova York e pela rede francesa FR-3, com *link* através do satélite Bright Star, o programa era um especial com a nata da arte contemporânea, de Salvador Dalí a Joseph Beuys, passando por John Cage, Laurie Anderson, Bem e Robert Combas, Mauricio Kagel, Astor Piazzola, Pierre-Alain Hubert, os grupos Urban Sax, Oïgo Bongo e muitos outros, para provar que a televisão não estava necessariamente condenada a ser a arma do Big Brother. Paik faria ainda mais dois programas globais, todos eles via satélite e ao vivo, hoje também antológicos: *Bye bye, Kipling* (1986) e *Wrap around the world* (1988)<sup>4</sup>.

Anne-Marie Duguet<sup>5</sup> considera o diretor francês Jean-Christophe Averty o "poeta da eletrônica de uma originalidade radical" e o coloca entre os principais inventores da videoarte mundial. Entre 1957 e 1990, Averty realizou, em quase uma centena de programas, uma televisão inventiva, autoral e delirante, utilizando largamente os recursos de inserção eletrônica quando eles ainda mal tinham acabado de ser inventados. Bruce Ferguson<sup>6</sup>, por sua vez, chegou a vislumbrar na obra de autores seminais da vanguarda contemporânea, como Michael Snow, Bruce Nauman e Vito Acconci, vários procedimentos desconstrutivos e metalinguísticos que já haviam sido utilizados antes por um pioneiro da televisão, Ernie Kovacs, comediante que trabalhou nas três principais redes comerciais dos Estados Unidos entre 1950 e 1962. Quando a televisão a cabo emergiu nos Estados Unidos, em meados dos anos 1970, o argentino Jaime Davidovich foi um dos primeiros a perceber seu potencial para a arte contemporânea. Em 1977, ele criou a Artists Television Network, organização destinada a introduzir a experimentação artística no meio televisivo comercial. Dessa data até 1984, e utilizando o canal de acesso público de Nova York, ele liderou o projeto SoHo Television, com uma programação de videoarte, videoperformances e *happenings*, onde conseguiu engajar artistas como John Cage, Laurie Anderson, Richard Foreman e tantos outros. Seu trabalho mais importante foi *The live! show*, um programa semanal em forma de revista de variedades em que mesclava a linguagem própria da televisão com intervenções artísticas, performances vanguardísticas, sátiras políticas e comentário social. Como se vê por esses poucos exemplos, a relação entre televisão e arte contemporânea já tem uma história.

7. Concepção e direção original de Alejandro Lavilla. Diretora atual: María Pallier.

Vamos aqui tratar de uma dessas experiências, considerada por críticos e historiadores como das mais bem sucedidas, pelo menos até certo ponto. Trata-se do programa *Metrópolis*<sup>7</sup>, produção semanal do canal 2 da televisão espanhola (TVE 2), a principal rede pública e cultural da Espanha. O programa estreou na noite de 21 de abril de 1985 e continua no ar até hoje. Seguindo mais ou menos o formato de uma revista cultural, o programa é, ao mesmo tempo, uma galeria de arte, onde curadorias temáticas de mostras de arte são propostas, um fórum permanente de discussão da cultura contemporânea e, esporadicamente, espaço para exibição de algum trabalho artístico inédito, encomendado pelo próprio programa. Isso para dizer pouco, pois ao longo de seus 27 anos, outras possibilidades foram experimentadas, envolvendo temáticas como a história da cultura, a política, o pensamento cultural e filosófico do presente, questões de arquitetura e urbanismo etc. Produtos considerados “comerciais” são – pelo menos em teoria – descartados ou não merecem espaço no programa, mas isso não impede a possibilidade de se dedicar emissões inteiras a temas como a publicidade e a moda, quando esses temas envolvem o trabalho de criadores considerados talentosos e inovadores.

Com maior frequência, *Metrópolis* se concentra na produção artístico-cultural espanhola, mas também abre espaço para o que acontece em outros lugares do mundo, como a Bienal de Veneza de 2001, 2005, 2006 e 2009, o evento Sonar de 2002, 2006 e 2010, a IX Documenta de Kassel (1992), a XXIV Bienal de São Paulo (1998), a Bienal de Istambul de 2009, a Bienal de Canárias de 2009, a Bienal de Havana de 2006, entre tantos outros eventos artísticos. Embora o programa acompanhe, na maior parte do tempo, a produção artística da Espanha, muitos artistas internacionais também mereceram especiais, como é o caso de Nam June Paik, Bill Viola, Gary Hill, Laurie Anderson, Michel Gondry, William Kentridge, Björn Melhus, Patti Smith, Tom Waits, Alexander Apóstol, Tania Bruguera, Francis Alÿs, Manu Chao etc.

8. Atualmente é exibido às sextas-feiras. Antes era aos domingos e, no início, às segundas ou quintas.

Desde sua origem, o programa manteve sempre o mesmo horário de exibição, à meia-noite<sup>8</sup>, o que já tem algo a ver com sua identidade, pois o seu público fiel sempre o relaciona com a insônia. Em entrevistas realizadas para o programa número 1001 (*Mil y una noches con Metrópolis*, 2010), um especial para comemorar os 25 anos do programa, os espectadores se pronunciaram sobre o horário. Os que eram pouco notívagos criticaram energicamente o horário, alegando que ele poderia ser considerado uma forma de selecionar o público. Os insones, pelo contrário, consideraram que o horário era adequado para a reflexão e para a apreciação da arte, devido ao silêncio e à tranquilidade do ambiente doméstico.

A verdade é que o horário sempre comprometeu a audiência, que nunca teve números expressivos no *rating*, mas em compensação deu ao programa liberdade para tratar de temas mais polêmicos e apresentar cenas de maior ousadia. O horário também permitiu a *Metrópolis* sobreviver a quase três décadas, apesar de todas as mudanças que aconteceram na televisão pública espanhola, pois nenhum outro programa gostaria de competir com ele nessa faixa horária. Quando, em 2006, por exemplo, o parlamento espanhol redefiniu as funções e objetivos do canal cultural TVE 2, muitos programas caíram, sobretudo os telejornais, as séries, as telenovelas e todo tipo de publicidade, mas *Metrópolis* permaneceu e permanece até hoje. Trata-se de um caso raro em televisão de longevidade de um programa de público tão reduzido. A explicação talvez esteja no fato de ele ter muita visibilidade, sobretudo na mídia impressa, o que dá prestígio à rede que o transmite. E prestígio, em se tratando de uma rede estatal, significa publicidade para si própria e garantia de continuidade dos investimentos governamentais. Basta imaginar que, entre a seleta audiência do programa, há intelectuais, professores, cientistas e políticos que influem sobre o destino das verbas no terreno da cultura na Espanha.

Antes de avançar, é preciso discutir um pouco mais a fundo a questão da audiência. Dissemos que a audiência de *Metrópolis* é pequena, mas isso *em termos de televisão*. Segundo a diretora atual<sup>9</sup>, a audiência média por programa foi a seguinte nas últimas três temporadas:

2008/2009: 116.000

2009/2010: 147.350

2010/2011: 99.400

A subida de audiência em 2009/2010 se deve principalmente ao fato de que em janeiro de 2009 se anunciou que *Metrópolis* ia desaparecer e isso gerou muita discussão na imprensa, claro que chamando a atenção de espectadores que não costumavam ver o programa. A descida em 2010/2011 pode ser explicada pelo fato de que agora cada vez mais espectadores acompanham o programa pela internet<sup>10</sup>, pois assim se pode vê-lo em qualquer horário. Portanto, se considerarmos o potencial da internet, o número de espectadores pode crescer bastante.

Mas o aspecto mais interessante dessa questão é verificar a *diferença* que a televisão introduz na sua interpretação. A verdade é que a televisão opera numa tal escala de audiência que nela o conceito de “elitismo” fica completamente deslocado. Mesmo o produto mais “difícil”, mais sofisticado e seletivo sempre encontra na televisão um públi-

9. Depoimento de María Pallier a Marta Lucía Vélez em novembro de 2011.

10. As edições de *Metrópolis* podem ser vistas por *streaming* durante os sete dias seguidos depois de sua emissão. A TVE contabiliza os acessos por internet, mas apenas os que entram no sistema através do site da própria rede, portanto excluindo os que entram a partir do Facebook, Google ou qualquer outro tipo de *link*.

co de massa. A mais baixa audiência da televisão é, ainda assim, uma audiência de centenas de milhares de espectadores, portanto muito superior à mais massiva audiência de qualquer outro meio, equivalente à performance comercial de um *best seller* na área de literatura. Essa é, talvez, a contribuição mais importante da televisão para a superação da incômoda equação “melhor repertório/menor audiência”: agora, mesmo a menor audiência é sempre a maior que um trabalho de qualidade pode almejar. Portanto, por menor que seja a audiência de *Metrópolis* em termos televisivos, ela é sempre maior que a audiência dos eventos que reporta, dos artistas que veicula e dos espetáculos que anuncia. Em outras palavras, *Metrópolis* amplia o público que pode ter acesso a obras da arte e da cultura contemporânea. Esse simples fato já não justifica toda a televisão?<sup>11</sup>.

11. MACHADO, Arlindo.  
Op. cit., 2000, p. 30.

### A proposta de *Metrópolis*

Os analistas de televisão costumam afirmar, com certa regularidade, que a cultura (pelo menos a “alta”) nunca encontrou na televisão uma boa aliada. Isso tem a ver, naturalmente, com os pesados interesses econômicos e políticos que esmagam a televisão, mas também com os formatos estandardizados, pouco ou nada modificáveis, que dificultam a realizadores mais inquietos a tarefa de propor projetos arrojados, criativos e avançados artisticamente. *Metrópolis* é um programa que deu um passo significativo na aliança entre arte e televisão, primeiro pelas temáticas abordadas, segundo pela forma original de apresentar a arte contemporânea e terceiro pela destreza na utilização das possibilidades expressivas do meio televisivo. Por essa razão, fica sempre uma pergunta pertinente com relação a esse programa: *Metrópolis* é um programa sobre a arte contemporânea ou é um programa de arte contemporânea? Embora usando basicamente um formato de revista cultural bastante conhecido, o programa em si, independentemente de seus conteúdos, pode ser considerado uma manifestação artística, pela ousadia visual e acústica com que ele elabora cada emissão, atualmente com muitos recursos de computação gráfica. Os programas sobre arte costumam ser entediantes, não têm muita imaginação, usam o tradicional formato jornalístico da entrevista, com a câmera passeando interminavelmente por quadros, esculturas e instalações. *Metrópolis* quis justamente sair desse esquema conhecido. Seja qual for o tema da semana, o programa em si já é uma experiência artística; e mais: não se repete nunca, jamais reutiliza os mesmos cenários, gráficos e procedimentos de programas anteriores.



12. *Arsenal* foi um programa emitido pela TV3 na Espanha e que tinha uma proposta muito parecida com a de *Metrópolis*. Ao todo, foram 44 programas colocados no ar entre 1985 e 1987. Ele foi concebido e dirigido por Manuel Huerga e tinha como meta discutir as tendências mais avançadas nos campos artísticos, sociais e culturais, mas de forma criativa, sem nenhum enfoque jornalístico ou educativo.

13. PALACIO, Manuel. *Una historia de la televisión en España: arqueología y modernidad*. Madrid: ELR, 1992, p. 51-52.

14. PALACIO, Manuel. *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa, 2001, p. 141.

Muito provavelmente, *Metrópolis* e *Arsenal*<sup>12</sup>, malgrado suas diferenças, são os programas televisivos mais importantes de toda a década de 1980. Com isso nos referimos não tanto ao seu êxito de audiência, obrigatoriamente reduzido, mas ao fato de esses programas terem desencadeado na Espanha as consequências mais perceptíveis na concepção televisiva dos que fazem e dos que veem televisão. [...] Em que pese a obrigação de retratar mais ou menos fielmente uma informação cultural, rapidamente se converteram em verdadeiros trabalhos de representação audiovisual contemporânea, que alguns chamam de pós-moderna<sup>13</sup>.

A revista televisiva cultural mais conhecida da Espanha soube também sintonizar os interesses culturais das novas audiências, das gerações mais jovens, que nasceram sob a égide dos meios eletrônicos, do computador e das redes telemáticas. Seus temas abrangem coisas tão diversificadas como a videoarte, a videodança, o videoclipe, a música contemporânea acústica ou eletrônica, a fotografia atual, o teatro de vanguarda, a animação por computador, as redes sociais, o cinema expandido, a arte interativa, o ativismo político, a atividade dos *hackers*, a criação com software e hardware e assim por diante.

O mais importante [com relação a *Metrópolis*] foi a vontade de colocar em marcha as bases de um sistema de representação audiovisual que pudesse responder às características das novas formas de expressão da televisão contemporânea. Em *Metrópolis*, seus responsáveis, fascinados pela força da imagem videográfica e especialmente dispostos a romper as amarras com uma televisão em que se falava demais, utilizaram como nunca se havia visto antes as possibilidades criativas que já naqueles anos proporcionavam os sistemas digitais de pós-produção: mostraram, em suma, novas formas de ver (televisão)<sup>14</sup>.

As edições de *Metrópolis* são, em geral, surpresas criativas, em que a tela se converte num espaço de discussão da arte e da cultura na Espanha e no mundo. Durante seus 27 anos no ar, a feitura e o conteúdo do programa estiveram a cargo de uma equipe de criadores talentosos, que concebiam cada emissão como uma peça única. Cada edição é introduzida por uma entrada coerente com o tema do dia, mas essas entradas são elas próprias peças experimentais muito originais, que se integram de maneira criativa à textura visual, sonora ou poética do tema apresentado. Ao longo do programa, especialistas, curadores, designers, artistas e até mesmo publicitários dedicam seus talentos para a criação de uma televisão experimental, de uma visualidade e uma sonoridade pouco exploradas no meio televisivo.



15. Trata-se de um conceito introduzido por Umberto Eco, mas que só faz sentido no ambiente europeu. O autor faz uma distinção entre uma *paleo* e uma *neo* televisão. A paleotelevisão tem mais a ver com a televisão antiga, estatal, baseada em grades de programação rígidas e dirigida a faixas etárias específicas, enquanto a neotelevisão é mais globalizada, abrangendo tecnologias novas (como a TV a cabo, o satélite, a internet) e, predominantemente, privada. Não é o caso da TVE 2, que é uma televisão pública, mas com características de uma neotelevisão.

16. PALACIO, Manuel. Op. cit., 1992, p. 52-53.

17. Na Espanha não se usa o termo curadoria para designar edições temáticas de obras artísticas por iniciativa de uma instituição, seja ela museológica ou televisiva, mas sim comissariado. Esse é o termo usado no programa.

Os objetivos do programa que Alejandro G. Lavilla dirigia podem ser encontrados tanto no âmbito da ampliação dos conteúdos televisivos, quanto na intenção de desencadear as bases de um sistema de representação que possa responder às características da neotelevisão<sup>15</sup>. Significativamente, ambos os sistemas já estão colocados desde o início: o aparecimento, pela primeira vez na televisão, da cobertura estatal do vídeo de criação, e também a presença, na abertura dos programas, de algumas marcas estilísticas que vão se converter nos signos distintivos do programa<sup>16</sup>.

Os conteúdos dos textos (escritos ou orais) do programa são quase sempre resultado de pesquisas bem documentadas, realizadas com a ajuda de especialistas, em geral mantendo seus pontos de vista autônomos. As abordagens não são apenas jornalísticas, mas incluem também a interpretação dos temas que estão sendo discutidos. Ao longo do tempo, sofreu algumas variações em suas concepções temáticas e estilísticas, mas algumas marcas de identidade permaneceram. Por exemplo, a maioria dos programas é introduzida por uma voz *over* que apresenta o tema, introduz os artistas, os críticos e os demais envolvidos no assunto de cada emissão. Mas às vezes são os próprios convidados que conduzem os programas. Outras vezes ainda são utilizados textos escritos (naturalmente trabalhados graficamente, como requer a televisão) como forma de comentar e analisar obras e ideias. Na verdade, em que pese a sua visualidade hipercontemporânea, *Metrópolis* tem uma estrutura simples, baseada em blocos de intervenções de especialistas (sem que apareçam as perguntas), blocos de obras, eventualmente a mistura das duas coisas, e em alguns casos trabalhos encomendados especialmente para o programa.

### *Estrecho, um exemplo*

Algumas edições de *Metrópolis* são algo assim como reportagens sobre curadorias de arte concebidas para exibição em espaços culturais convencionais, como museus, galerias de arte, centros culturais etc. Esse é o caso, por exemplo, de uma edição como *Modelos para armar: pensar Latinoamérica desde la colección MUSAC* (2010), documentário sobre a arte latino-americana atual, a partir da coleção do Museo de Arte Castilla y León, que abriga cerca de 100 obras de 40 artistas latino-americanos. Mas outros programas têm um formato mais claramente curatorial, ou seja, são constituídos de obras selecionadas pela própria equipe do programa em função de um eixo temático. Em outras palavras, são curadorias<sup>17</sup> encomendadas especificamente para exibição no programa, em formato televisivo, e não para exposição em

instituições culturais. Esse é o caso de *Estrecho*, que escolhemos para analisar neste texto.

*Estrecho* se refere ao Estreito de Gibraltar, uma das regiões mais conflituosas da Europa, pois separa por apenas 14 quilômetros a Espanha do Marrocos, ou seja, a Europa da África, ao mesmo tempo o mundo cristão do mundo mulçumano, o Mar Mediterrâneo do Oceano Atlântico e é o ponto mais estratégico de migração de africanos para a Europa, como a fronteira México/EUA é com relação à migração de latino-americanos. No programa, onze artistas espanhóis e marroquinos, a maioria da região de Andaluzia, abordam de distintas maneiras a realidade dos imigrantes na região, tentando se contrapor à maneira protocolar como os conflitos dessa área são abordados pela mídia. As visões dos artistas são evidentemente subjetivas, muitas delas derivadas de experiências vividas, algumas vezes poéticas, outras vezes irônicas, sempre utilizando vários suportes visuais, como a pintura, a fotografia, o cinema, o vídeo, a computação gráfica e, sobretudo, a literatura, na forma de textos que correm de forma anamórfica sobre a tela, flutuando ondulantes sobre um mar negro, e com o som do mar como música de fundo. A concepção foi de María Pallier e a realização de Marisa Márquez. Como informa a chamada para este especial, “*para su último programa antes del verano, Metrópolis se ha desplazado a un Sur [sul da Europa] que es a la vez Norte [norte da África]*”. Um exemplo de texto literário utilizado é este trecho do poeta espanhol José Maria Parreño que aparece no programa:

El estrecho es el vértice en el que acaban dos continentes, dos mares, dos lenguajes, dos mundos... el fin de tantas cosas. Es un lugar propicio para el dolor, el amor, la piedad, el olvido<sup>18</sup>.

18. O Estreito é o vértice em que acabam dois continentes, dois mares, duas línguas, dois mundos... o fim de tantas coisas. É o lugar propício para o amor, a piedade, o esquecimento.

Entre um segmento e outro, intervêm os artistas selecionados, que comentam as ideias relacionadas com suas obras. Mas alinhavando tudo isso, há um videogame chamado *Estrecho Adventure*, realizado por Valeriano López, que funciona de maneira irônica como forma de introduzir as temáticas dos outros artistas. O jogo começa com a frase: “*Las calles del norte de Marruecos se llenan a diario de africanos y marroquíes a la busca y captura de...*”<sup>19</sup> Aí então entram as opções:

19. As ruas do norte de Marrocos diariamente ficam cheias de africanos e marroquinos em busca de...

*Level I: Get the Money.* Trata-se de um labirinto em Marrocos onde africanos circulam em busca de turistas para roubar, enquanto a polícia também vai em busca deles.

*Level II: Get Into the Country.* Para chegar à Europa, os candidatos a imigrantes devem superar uma série de dificuldades, como nos videogames: helicópteros da polícia que disparam sobre os mi-

grantes, grandes transatlânticos lotados de turistas, lanchas em alta velocidade etc.

*Level III: Get Accepted.* O enfrentamento da xenofobia, ou seja, do medo irracional (dos europeus) de tudo o que é estranho, da aversão ou antipatia para com os estrangeiros.

*Level IV: Get a Job.* Os personagens enfrentam imensas dificuldades para conseguir emprego.

*Level V: Get Legal (Papers).* Os personagens devem enfrentar policiais violentos e cães ferozes para conseguir documentos que legalizem sua permanência na Europa.

Todas as obras apresentadas no programa partem da premissa de que ninguém pode ser considerado ilegal se não cometeu nenhum crime contra a pessoa humana. O primeiro artista a aparecer é o conhecido cantor francês (filho de espanhóis) Manu Chao, que canta a canção *Clandestino*, claramente uma alusão aos africanos que buscam trabalho na Espanha/Europa:

Pa' una ciudad del norte  
Yo me fui a trabajar  
Mi vida la dejé  
Entre Ceuta y Gibraltar  
Soy una raya en el mar  
Fantasma en la ciudad  
Mi vida va prohibida  
Dice la autoridad  
Solo voy con mi pena  
Sola va mi condena  
Correr es mi destino  
Por no llevar papel<sup>20</sup>

20. Tradução aproximada: Para uma cidade do norte/ Eu fui para trabalhar/ Minha vida eu a deixei/ Entre Ceuta e Gibraltar/ Sou uma arraia no mar/ Fantasma na cidade/ Minha vida é proibida/ Assim diz a autoridade/ Só caminho com minha culpa/ Só carrego minha condenação/ Fugir é meu destino/ Por não ter documentos.

21. Permite-se o transporte da comunicação, da mercadoria, mas não se permite o transporte de pessoas.

Jorge Dragón também aparece explicando algumas de suas obras: *Marina*, por exemplo, que são fotografias de satélite do Estreito, atravessadas por pontos que formam uma linha divisória, mas que na realidade é um texto de amor escrito em árabe. O texto pode ser interpretado como uma metáfora do encontro amoroso entre os continentes. *Open transport*, por sua vez, é uma série de fotos de canoas estacionadas no porto de Málaga, com textos em árabe escritos por um imigrante. O que finalmente questiona o artista é a dificuldade de comunicação entre os povos. “*Se permite – diz ele no programa – el transporte de la comunicación, de la mercancía, pero no se permite el transporte de las personas*”<sup>21</sup>.

Rogelio López Cuenca, por sua vez, expõe uma série de fotos publicitárias muito paródicas e uma delas mostra uma canoa carregada de imigrantes árabes acima da qual se imprime o logo da empresa Louis Vuitton e uma frase irônica que diz: “*L’âme du voyage*”. Explicando sua obra, ele diz:

Antes de ser frontera, este Estrecho ha sido a lo largo de la historia vía de comunicación. ¿Cuál es papel del arte frente a la insidiosa construcción de la otredad sino la construcción de sabotaje? Provocar pequeños choques que nos hagan sospechar<sup>22</sup>.

22. Antes de ser fronteira, este Estreito foi, ao longo da história, uma via de comunicação. Que papel pode ter a arte diante da insidiosa construção da outridade senão a construção da sabotagem? Provocar pequenos choques que nos façam suspeitar.

Valeriano López apresenta o maior número de obras. Seu trabalho se fixa mais no tema da viagem, tanto dos ocidentais que saem de férias para o Marrocos, como dos africanos que viajam, não de férias, mas em busca de trabalho, ou fugindo de regimes autoritários. A obra *Aldea fatal* mostra vários trabalhos exibidos em uma galeria. A primeira é uma cortina de chaves que não abrem nem fecham nada. Em seguida, vários monitores mostram uma palmeira cheia de nós e suas folhas movendo-se com o forte vento característico do Estreito. A série continua com uma duna de areia que bloqueia uma saída, em resposta negativa à cortina de chaves que convidava a sair. Sobre o teto há uma imagem aérea de canoas invertidas voando sobre um céu que é, na realidade, a imagem do Estreito. E, por fim, há ainda o videogame, de que já falamos antes e que introduz as temáticas dos outros artistas.

José Luís Tirado apresenta um misto de documentário e ficção chamado *Paralelo 36*, constituído de um cruzamento de micronarrativas que cartografam o sul da Europa. Paralelo 36 é o paralelo que atravessa o Estreito de Gibraltar. Em *Metrópolis* vemos um fragmento desse trabalho, que mostra uma instalação exibida em uma rua da Andaluzia e que consiste em uma coleção de sapatos de imigrantes, recolhidos nas diferentes praias do Estreito e alinhados de tal maneira que pareçam soldados de um exército ou lápides de um cemitério.

### Críticas possíveis

Um dos problemas de *Metrópolis* é o modo de apresentar os trabalhos dos artistas. Em se tratando de televisão, lugar onde se pressupõe uma linguagem rápida e uma estrutura fragmentada, nunca (ou, pelo menos, raramente) são apresentados trabalhos completos, mas apenas pequenos fragmentos de vídeos, música, artes performáticas ou seja lá o que for. O espectador nunca conhece o contexto em que aquele fragmento aparece. Dá a impressão de um *zapping* muito rápido

23. Denominamos *ária* cada uma das partes cantadas de uma ópera.

24. Concebido e dirigido em 1989 por José Ramón Pérez Ornia, que dirigiu a rede Telemadrid entre 1991 e 1994.

25. É preciso considerar, entretanto, que, muitas vezes, isso não é uma decisão do programa, mas dos artistas que são apresentados nele. Como *Metrópolis* não tem um orçamento farto a ponto de poder comprar os direitos de exibição de obras completas, ele se vê na contingência de exibir apenas fragmentos, em geral cedidos gratuitamente.

pela arte contemporânea, sem deixar o espectador experimentar uma obra em sua integridade. Em música lírica, é muito comum encontrar concertos ou gravações de *árias*<sup>23</sup> isoladas. Tenores e sopranos como Luciano Pavarotti, Plácido Domingo ou Cecilia Bartoli, entre outros, especializaram-se nesse tipo de interpretação. Os musicólogos mais críticos ironizam esse tipo de fragmentação da ópera, argumentando que é difícil entender uma ária sem ter o contexto em que ela ocorre, pois o ouvinte é incapaz de saber por que o intérprete está se lamentando ou a pretexto de que ele está irado. No Brasil, esse tipo de ária sem contexto é chamado de “picadinho de ópera”, fazendo referência ao famoso prato da culinária de São Paulo (picadinho) cuja base é a carne cortada em pedaços bem pequenos. É mais ou menos o que se passa em *Metrópolis*: raramente temos uma ópera completa, mas apenas uma “ária”, ou seja, um pequeno fragmento ou um excerto de um vídeo ou de uma música, que não permitem compreender inteiramente as peças apresentadas. Um outro programa espanhol (na verdade, uma série) da mesma TVE, chamado *El arte del video*<sup>24</sup> e dedicado à videoarte mundial, tinha uma proposta e uma estrutura muito parecida com a de *Metrópolis*, inclusive usando os “picadinhos” de vídeos, mas pelo menos no final de cada emissão era exibido um vídeo inteiro, inclusive encomendado especialmente para o programa<sup>25</sup>.

Por outro lado, nem tudo são glórias na história de *Metrópolis*. Para sobreviver por tanto tempo, o programa teve de fazer muitas concessões, tanto no plano cultural quanto político. O exemplo que vem a seguir é ilustrativo. Em 1988, a direção de *Metrópolis* encarregou o artista catalão Antoni Muntadas de realizar um trabalho especialmente pensado para o programa. A equipe não lhe fez nenhuma restrição de princípio, mas conhecia muito bem o artista com quem estava lidando, por toda sua obra anterior, sempre fortemente politizada. Com base nos arquivos da própria TVE, Muntadas compôs um vídeo chamado *TVE: primer intento*, que lhe tomou dois anos de trabalho e foi finalizado em 1989. O vídeo era uma incômoda reflexão sobre o papel da própria TVE durante os quase quarenta anos da ditadura de Francisco Franco. Deve-se observar que a TVE foi o único canal autorizado a emitir televisão na Espanha franquista e serviu como a voz oficial da ditadura até a morte do generalíssimo Franco em 1975. O vídeo de Muntadas causou um profundo mal estar nos estúdios da TVE, chegando a mobilizar até mesmo a alta direção da rede. Em 1989, a Espanha mal havia conseguido dar os primeiros passos em direção à democracia, em 1981 ainda enfrentou uma tentativa de golpe de Estado por parte das facções mais ultradireitistas do exército, o passado estava muito próximo e muita

gente que defendeu os pelotões de fuzilamento de Franco ainda estava viva e em posições estratégicas. Todo mundo sabe que artistas podem ser inesperados e até mesmo inoportunos em algumas situações, mas remexer o passado negro da própria emissora que estaria divulgando o trabalho era tão insuportável como expor publicamente as próprias vísceras. O vídeo de Muntadas nunca foi ao ar e ninguém da equipe de *Metrópolis* jamais lhe deu alguma explicação. Revoltado com a censura explícita que sua obra sofreu, o artista decide criar um site na internet – *The file room* (1994) – que foi o primeiro banco de dados sobre obras artísticas censuradas, perseguidas ou apreendidas em todo o mundo, começando evidentemente com o episódio censurado de *Metrópolis*<sup>26</sup>, que lá permanece até hoje<sup>27</sup>.

26. GIUNTA, Andrea.  
Una estética de  
confrontaciones. In:  
BUCCELLATO, Laura  
(org.). *Muntadas/*  
*BS.AS*. Buenos Aires:  
Espacio Fundación  
Telefónica, 2007, p. 19.

27. Em 20 de janeiro  
de 2012 aconteceu  
uma tentativa  
de reconciliação.  
*Metrópolis* apresentou  
uma edição especial  
sobre Muntadas, em  
que *TVE: Primer Intento*  
foi discutido e partes  
dele foram exibidas no  
programa. Os tempos  
hoje são outros.

*Metrópolis*, 1986,  
vinheta.



Arlindo Machado (arlimach@uol.com.br) é doutor em Comunicação e professor da Escola de Comunicação e Artes da USP e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC. É autor, entre outros, dos livros *A ilusão especular*, *A arte do vídeo*, *Máquina e imaginário*, *Pré-cinemas e pós-cinemas*, *A televisão levada a sério*, *O sujeito na tela* e *Arte e mídia*.

Marta Lucía Vélez (martaluciavelez@hotmail.com) é produtora e diretora de televisão, além de correspondente do canal francês FR-2 na Colômbia. Dirige, em Bogotá, a instituição *La diferencia.co*, promotora de eventos de artes eletrônicas.